



Искусствоведение

УДК 78.082.2

А.Н. Панфилова

Панфилова Анастасия Николаевна, старший преподаватель Волгоградской консерватории им. Серебрякова (Волгоград, ул. Мира, 5А), e-mail: anastasiyapanfilova1982@mail.ru

**СОНАТА № 5 С.С. ПРОКОФЬЕВА.
СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В рамках данной статьи рассматривается Соната № 5 С.С. Прокофьева с точки зрения исполнительской интерпретации. Также автор отмечает некоторые стилевые особенности произведения. Статья может быть полезной для преподавателей фортепиано, студентов музыкальных колледжей и вузов в процессе изучения фортепианного творчества С.С. Прокофьева и музыки композиторов XX века.

Ключевые слова: соната, стиль, исполнение.

A.N. Panfilova

Panfilova Anastasiya Nikolaevna, senior teacher of the Volgograd conservatory n.a. Serebryakov (5A, Mira St., Volgograd), e-mail: anastasiyapanfilova1982@mail.ru

SONATA № 5 BY S.S. PROKOFIEV. STYLE FEATURES, SOME ASPECTS OF PERFORMING INTERPRETATION

This article describes the Sonata № 5 by S.S. Prokofiev from the point of view of its performance. The author also distinguishes some stylistic features of the artwork. This article may be helpful for teachers of piano departments, as well as for students of musical colleges and institutes of higher education who study not only Prokofiev's Art but also Art of composers of the XXth century.

Key words: Sonata, style, performance.

Фортепианное наследие представляет собой важную грань творчества Сергея Сергеевича Прокофьева. Являясь выпускником Петербургской консерватории по классу фортепиано и учеником великой А.Н. Есиповой, он замечательно чувствовал специфику этого инструмента и с большим мастерством воплощал свои оригинальные художественные замыслы в новаторских композициях для фортепиано и самобытном пианизме. Прокофьев как создатель сочинений для фортепиано и Прокофьев-пианист неотделимы один от другого, что неоднократно отмечается в трудах исследователей его творчества. В частности, эту взаимосвязь подчеркивает Г. Нейгауз: «Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепьянным творчеством» [8, с. 443].

Фортепианные концерты, циклы, сонаты Прокофьева обозначили новую веху как в русском, так и в общеевропейском фортепианном искусстве, отразив постоянный поиск новых выразительных возможностей этого инструмента. «Поиск музыкального языка – это нелегкая, но благородная цель, – писал композитор. – Лишь взяв прицел вперед, в

завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований» [8, с. 71].

Жанр сонаты занимает особое место в рамках фортепианного творчества С. Прокофьева. К нему композитор обращался на протяжении всего творческого пути, в нем отразились многие черты эволюции его творческих взглядов, что, в частности, отмечается в трудах С. Морозова, И. Мартынова, И. Нестьева, М. Арановского, Г. Орджоникидзе, Л. Гаккеля, Л. Григоряна, В. Дельсона и др.

В ряду сочинений, созданных в этом жанре, Пятая соната (C-dur, op. 38) стоит несколько особняком, являясь своего рода «точкой водораздела» между ранними и поздними сонатами. Это произведение было написано в 1923 г., когда композитор находился в баварском Эттале. Таким образом, Пятая соната стала единственным сочинением в этом жанре, созданным за рубежом. От последней из ранних сонат композитора ее отделяет промежуток в шесть лет, от поздних – в шестнадцать лет. Самобытные черты сонаты не раз подчеркивались композитором; так, в «Автобиографии», Прокофьев отмечает ее стилистическую новизну в сравнении с ранними сонатами, называя ее одним из «самых хроматических» своих сочинений и ставя ее в один ряд с наиболее показательными в этом отношении произведениями: «Эта соната написана в совсем другом, более изысканном стиле. Собственно, Пятая соната, Квинтет и Вторая симфония, продолжая линию от «Сарказмов» через «Скифскую сюиту» и «Семеро их», являют собой ряд самых хроматических из моих произведений. Здесь было не без влияния атмосферы Парижа, где не боялись ни трудностей, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно» [9, с. 172]. Особенность положения Пятой сонаты в эволюции данного жанра у Прокофьева подчеркивалась и исполнителями фортепианной музыки композитора. Так, Н. Петров высказал в этой связи следующее замечание: «<...> все сонаты Прокофьева связаны воедино конкретными образами. Они – программны, конкретно-образны. Здесь есть вершинные достижения, а есть

сонаты скорее «переходного» типа, подобно средним бетховенским сонатам. С моей точки зрения, Четвертая и Пятая сонаты являются в чем-то переходными к последующей триаде – в них многое «вызревает». Именно поэтому они представляют наибольшую трудность для исполнителя. Они написаны настолько тонкой кистью художника, что собрать воедино эту музыку очень трудно – многое здесь скрыто из того, что будет ясным и открытым далее» [2, с. 164].

Премьерное исполнение Пятой сонаты состоялось в Париже в марте 1924 г. и имело значительный успех у публики. На родине соната длительное время воспринималась как нечто чуждое; в ее музыкальном стиле критики усматривали негативное влияние западного модернизма. Отечественной критикой отмечалась утрата Прокофьевым национального колорита, что объяснялось длительным отрывом от Родины. На сегодняшний день подобная точка зрения представляется в достаточной степени тенденциозной и малообоснованной. Так или иначе, но это сочинение «пережило» своих критиков и сегодня регулярно исполняется на концертных площадках, привлекая слушателей и исполнителей самобытным музыкальным колоритом.

Сам композитор Пятую сонату любил, нередко играл и достаточно ревностно относился к ее исполнениям другими. В этой связи стоит упомянуть тот факт, что из всего сочиненного в этом жанре только эта соната подверглась редакции в последний год жизни композитора: с 1952 по 1953 гг. он многое усовершенствовал в ней, создав вариант под опусом 135. Ряд разделов связующей партии и разработки первой части был пересочинен, также изменениям подверглась связующая партия финальной части, к которой в этом варианте была сочинена кода. В итоге соната приобрела большую мелодическую полноту и целостность, однако общая музыкальная концепция ее существенных изменений не претерпела.

Конструкция сочинения в целом следует сложившейся традиции трактовки жанра: сонатные наполненные энергией первая часть и финал,

контрастирующая вторая часть (скерцо), погружающая в атмосферу завораживающей остинатности, которая, как известно, играет важную роль в творчестве композитора.

Касаясь вопроса об образном наполнении сонаты, автору настоящей статьи как музыканту-пианисту показалось важным обратиться к мнению ведущих исследователей творчества композитора, выделив здесь ряд аспектов, которые, на наш взгляд, существенны при формировании индивидуальной исполнительской концепции данного сочинения. Так, по замечанию И. Мартынова, произведение приносит «<...> много нового в романтически тревожный мир предшествующих сонат» [6, с. 209], попутно акцентируя внимание на светлом колорите, ясности настроения, а также шубертовских аллюзиях в отношении первой темы [6]. И. Нестьев, подчеркивая образный контраст частей, говорит о «классической ясности» первой, «зловещей саркастичности» второй и скрытом трагизме финала [7, с. 246]. Г. Орджоникидзе выявляет такие смысловые константы сонаты, как «самоуглубление, созерцание, фантастика, преломленная через интимную лирику» [8, с. 63]; мысль о субъективности содержания сонаты исследователь усиливает, называя сонату «пожалуй, единственной камерной сонатой с глубоко интимным содержанием» [8]. В то же время финальную часть сонаты ученый трактует в рамках позитивной «программы», акцентируя в ней образы «весеннего порыва, радостного бурления» [8, с. 65], вступая тем самым в некоторое противоречие с концепцией, выдвинутой Нестьевым.

Многомерность образного содержания сонаты определяет особенности ее стиля. Исследователями справедливо отмечается сложность гармонического языка сочинения, обусловленная большой ролью диссонанса, элементов скрытой хроматики и политональности, внезапными отклонениями в отдаленные тональные сферы, расширением лада, обилием «режущих слух» сложно сконструированных многозвучных аккордовых комплексов. Оригинальностью авторского решения отличается и мелодика

сонаты, своеобразно сочетающая угловатость хроматизированных изломов с диатоническими линиями. Как замечает Г. Орджоникидзе: «нередко мелодические образы Пятой сонаты определяют как «странные», «шаржированные», «фальшиво диссонирующие». На самом деле мелодизм этого сочинения не заслуживает такой строгой оценки» [8, с. 64]. В целом, в мелодическом стиле сонаты очевидно доминирование тематизма инструментальной природы (хотя элементы скрытой песенности присутствуют в открывающей сочинение теме). Думается, причиной этого является как раз описанная выше мобильность гармонического колорита, во многом определяющая логику мелодического развертывания. С точки зрения ритма следует прежде всего обратить внимание на значительную роль остинатности, «нагруженной» (как это часто бывает в творчестве Прокофьева) драматургическим смыслом и получающей наиболее заметную форму во второй части, а также токкатную моторику финала. По контрасту ритмическая организация первой части отличается выраженной «текучестью», сглаженностью акцентов. Все названные особенности образуют сложную, многоплановую ритмическую структуру сочинения. Обращает на себя внимание и специфика фактурных решений в сонате; буквально для каждой из тем Прокофьев находит оригинальное фактурное воплощение, вместе с тем успешно избегая известной «пестроты». В качестве общей тенденции с точки зрения фактуры можно назвать тяготение к плавному движению голосов, подчеркиваемому сглаживанием резких ритмических импульсов. Подобный тип фактуры, достаточно непривычный для обычно «театрального» и «броского» Прокофьева, мог дать дополнительный повод для упреков со стороны его критически настроенных современников. По выражению исследователя: «За исключением финала <...> обо всем здесь рассказывается в полутонах, сузились даже регистры» [8, с. 65]. Следует подчеркнуть, что экономия фактурных средств, очевидная в Пятой сонате, в дальнейшем станет одним из характерных признаков фортепианного стиля Прокофьева.

Рассмотрим музыкальный материал сочинения, попутно выделяя те аспекты, на которых нам представляется существенным заострить особое внимание в связи с его исполнением.

Первая часть (C-dur), как уже было отмечено, представляет собой сонатную форму, решенную достаточно традиционно. Развитие строится на постоянных контрастах динамизма вкупе с диссонантностью, с одной стороны, и «прозрачных» звучаниях лирической природы с некоторым налетом импрессионистической звучности – с другой; пианисту следует постоянно подчеркивать эту контрастность, одновременно следя за тем, чтобы не терялось внутреннее единство исполнительской линии. Тема главной партии – интонационный «репрезентант» части – строится на соединении рельефной мелодии в C-dur и «струящихся» фигурациях аккомпанемента. В проведении мелодического контура необходимо добиваться хорошего легатного звучания, чтобы подчеркнуть лирическую природу темы и наличие в ее основе элементов скрытой песенности. Побочная тема строится на сопоставлении достаточно отдаленных регистров и содержит в себе элементы «волшебной» фантастики; в исполнении следует добиваться равновесия составляющих ее элементов: с одной стороны, хроматизированных пассажей аккомпанемента, а с другой – «парящих» в высоком регистре созвучий. Стоит также учесть, что данная тема имеет четкую линию динамизации в своем развитии, связанную с постепенным крещендированием и нарастанием диссонантности.

В разработочном разделе первой части нужно добиваться рельефности проведения первого элемента главной темы, имеющего здесь ключевое драматургическое значение, добиваясь «слышимости» его ладогармонических, ритмических и фактурных преобразований, приводящих в конечном итоге к драматизации темы на «границе» с побочной партией. В проведении побочной темы в разработке необходимо выявить контраст с ее экспозиционным проведением: здесь данная тема должна звучать более «жестко», напористо. То же – в отношении заключительной темы: в

разработке важно показать повышенно экспрессивный характер ее звучания. Дальнейшее проведение главной темы в тональности B-dur представляет новый этап ее развития, связанный с утверждением активно-моторного начала, предвосхищающего основные образы финальной части. В исполнении желательно добиваться эффекта остинатности, играя на подчеркнутом forte.

Реприза не содержит существенных изменений, за исключением небольшого кодового раздела, дополнительно «утверждающего» и одновременно «растворяющего» исходный интонационный «тезис» в его постепенном «рассыпании» на составляющие элементы. Эту двоякость и следует подчеркнуть исполнением.

Данная часть отличается богатством динамических оттенков, которые призваны рельефно выделить интонационные «события»; соответственно, в исполнении динамической нюансировке стоит уделить существенное внимание.

Вторая часть сонаты (Ges-dur¹), строящаяся как трехчастная репризная структура, по своему образному наполнению восходит к более ранним сочинениям фантастически-скерцозного плана в творчестве Прокофьева (в данном случае близким в образном отношении представляется пятый «Сарказм»). В сравнении с первой частью, здесь в качестве основного выразительного средства выступает ритм, основанный на типичном прокофьевском остинато; оно образует непрерывно «пульсирующий» фон, на котором осуществляется тематическое развитие. Также в сравнении с первой частью, возрастает роль диссонантности, которая буквально пронизывает тематизм, и тональной неустойчивости. Основные тематические образования этой части содержательно связаны между собой, являясь как бы гранями единого фантазмагорического образа, что представляется важным отразить в исполнении. В данной части необходимо учесть особую выразительную роль

¹ Однако ключевые знаки композитор в данном случае не выставляет, что может быть связано с образно-смысловым наполнением этой части.

стаккато, которое, на наш взгляд, должно последовательно выдерживаться на протяжении всего исполнения. Однако стаккато не должно звучать слишком резко, фокусируя на себе внимание слушателя, иначе может нарушиться ровность и однородность звучания, необходимая для убедительного выявления основного характера части.

В репризном проведении к основной теме присоединяется выразительный контрапунктирующий элемент – взбегающая секстолю 64-ми в пределах ум.5 (h-f), сообщающая тематизму оттенок зловещей скерцозности, саркастического гримасничания. Данный элемент (которым и завершится вся часть) должен ясно прослушиваться в исполнении. В конце второй части внезапно возникает зона завораживающе медитативной таинственной звучности, сопровождаемая расслоением фактуры на глубокие басы, в которых выдерживается на педали тонический секстаккорд Ges-dur, и «точечные» вкрапления звуков в высоком регистре. Этот эффект необходимо подчеркнуть в игре.

В финале (C-dur), построенном по принципу рондо-сонатной структуры, в полной мере заявляют о себе принципы прокофьевской токкатности. Именно она становится средством объединения многоплановой драматургии этой части. Динамизм, моторика и активность ритмического движения – именно эти качества являются, на наш взгляд, залогом убедительного исполнения третьей части. Особого внимания требуют быстрые смены фактурных решений: многочисленные хроматизированные пассажи, возникающие в тематизме, требуют филигранной техники, в то же время тяжеловесные диссонантные аккордовые структуры репризного раздела нацеливают на подчеркнутое *pesanto* в их исполнении. В кульминационной зоне финала важно добиваться эффекта объемного «оркестрового» звучания, выявляя тем самым драматургическую трансформацию основного образа части – ее главной темы – из игриво-моторной (в экспозиционном разделе) в торжествующе-триумфальную, с оттенком маршевости. При этом следует акцентировать внимание на

постепенном замедлении темпа вкупе с крещендированием в такте, предшествующем появлению данной темы.

Завершая настоящую статью, хотелось бы отметить, что Пятая соната, в которой во многом получили отражение искания и противоречия «западного» Прокофьева, не сразу найдя путь к слушателям в силу оригинальности ее музыкального языка, с течением времени прочно завоевала их симпатии, подтвердив тем самым правоту композитора, нередко повторявшего, что своим творчеством он ориентирован прежде всего на будущие поколения слушателей. Многие выдающиеся музыканты (в числе которых можно назвать М. Гринберг, А. Ведерникова, Н. Петрова, Г. Соколова и др.) оставили замечательные исполнительские версии этого сочинения, которые стоит учитывать пианисту при работе над собственной исполнительской версией сонаты. Разнообразие интерпретаций, как уже созданных, так и будущих (в появлении которых нет никаких сомнений) является свидетельством неугасающего интереса музыкантов к сонатам как важной части неповторимого, полного творческих откровений мира фортепианной музыки Сергея Прокофьева.

Список используемой литературы:

1. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. М., 1960. 172 с.
2. *Григорян Л.* Фортепианные сонаты Прокофьева: интерпретация стиля и стиль интерпретации // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам науч.-практ. конференции. М., 2006. С. 160–189.
3. *Дельсон В.* Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Третий сборник статей под ред. Е. Сазоновой. М., 1962. С. 65–123.

4. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М., 1973. 287 с.
5. *Каратыгин В.* Избранные статьи [Вступ. ст. Ю.А. Кремлева]. М., Л., 1965. 352 с.
6. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., 1974. 560 с.
7. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. 662 с.
8. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1962. 151 с.
9. *Прокофьев С.* Автобиография / Ред., подготов. текста, коммент. и указатели М.Г. Козловой. 2-е изд., доп. М., 1982. 600 с.
10. *Прокофьев С.* Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1961. 707 с.